



ROMA
30-09-2008
11-01-2009

G i o v a n n i
BELLINI

Scuderie
del
Quirinale

Giovanni Bellini

a cura di Mauro Lucco e Giovanni C. F. Villa

“Che spettacolo, quando si farà, una mostra completa di Giovanni Bellini!”: così, nel 1946, Roberto Longhi, il nostro grande storico dell’arte, auspicava una grande rassegna monografica del “genio creatore sublime e instancabile” che con la sua pittura ha portato l’arte alla modernità.

Nella storia dell’arte i pittori in grado di innovare il corso degli eventi e, insieme, mutare profondamente la propria indole espressiva sono stati rarissimi. Tra questi, Giovanni Bellini ha il posto d’onore. Per circa un sessantennio, tra la seconda metà del Quattrocento e fino al 1516, anno della morte, Giovanni Bellini è il fulcro di quell’originale rinnovamento, basato su un linguaggio autonomo e una nuova poetica che, facendo proprio e rielaborando il primo Rinascimento fiorentino e l’esperienza lombarda, li traduce in un idioma compiutamente “italiano”.

Giovanni Bellini, anche detto il “Giambellino”, è l’artista che ha compiuto la prima vera unificazione linguistica “nazionale”, con un’arte di intrinseca bellezza per se stessa ma comprensibile a tutti, al di là delle divergenze stilistiche locali, tanto da imporsi come ineliminabile punto di riferimento. È lui, prima di Leonardo, il grande inventore della rappresentazione dei sentimenti e della natura. I suoi paesaggi riassumono tutto ciò che fino allora si era visto in Italia e in Europa, con le figure immerse totalmente nello spazio circostante in commoventi, struggenti rappresentazioni. Tutte intimamente

veneziane nella morbidezza della luce, nel realismo sobrio dei personaggi, nel gusto per i particolari vegetali colti in singola identità botanica.

Sala 1. La Pala di Pesaro

Il primo piano della mostra, dedicato prevalentemente alla grande committenza pubblica, è introdotto da un'opera di svolta, *summa* della pittura sacra del secolo, da collocarsi alla metà esatta degli anni settanta del Quattrocento: un'autentica rivoluzione, e non solo per le dimensioni impressionanti. I sette metri dell'*Incoronazione della Vergine*, meglio nota come la *Pala di Pesaro* (Musei Civici), propongono, infatti, un'inquadratura di assoluta novità in cui riconosciamo un prodigioso naturalismo rappresentativo e un nuovo equilibrio tra linea, volume, colore e luce. La pala dell'*Incoronazione* è una pietra miliare nel percorso di Bellini: la raggiunta maturità espressiva di un artista che immaginiamo non ancora quarantenne. Oltre a essere la chiave di volta della sua arte: qui il rapporto fra divino e umano si traduce molto naturalmente attraverso il grandioso effetto di "quadro dentro il quadro".

Sala 2. Gli esordi

Da dove comincia il cammino di Giovanni Bellini? Per comprendere appieno le sale successive se ne indagano i primi passi, fortemente condizionati dall'ambiente familiare e sociale. Le opere qui raccolte, se da un lato presentano tutti quelli che saranno i temi devozionali

tanto cari al pittore – la *Madonna con il Bambino*, la *Pietà*, il *Cristo crocifisso* – dall'altro, evidenziano l'importanza dell'esperienza trasmessa dal padre Jacopo e la lezione del cognato Andrea Mantegna, oltre alla collaborazione con il fratello Gentile. Necessario punto di partenza, dunque, di quello che è stato uno degli svolgimenti più stupefacenti nella vita di un singolo maestro. L'arco evolutivo della carriera di Giovanni Bellini è, infatti, grazie anche alla sua lunga vita – nato intorno al 1438, morirà nel 1516 – uno dei più ampi che la pittura del Quattrocento ci abbia consegnato: l'artista non manca mai di sorprendere per l'incredibile capacità di ripensamento e rinnovamento, tale da porlo sempre nelle condizioni di dialogare alla pari con gli altri Maestri del suo tempo. Partito dalla tenera cedevolezza dello stile gotico-internazionale del padre Jacopo Bellini – qui evidente nel *San Girolamo in penitenza* (Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts), con il santo intento a benedire l'animale feroce prima di togliergli la spina dalla zampa, esemplato a partire da un disegno paterno – egli si misura poi con la grandezza e classicità del cognato Andrea Mantegna di cui acquisisce la monumentalità compositiva e volumetrica in opere quali la *Trasfigurazione* e la *Crocifissione* (Venezia, Museo Correr), *Le Pietà* di Bergamo (Accademia Carrara) e Venezia (Museo Correr), tutte opere che sottolineano un altro momento saliente: il rapporto con il laboratorio della Padova di Squarcione e Donatello. La forza espressiva dei rilievi per l'altare della Basilica del Santo sono da Bellini attentamente meditati e trasposti in pittura. Tutte opere d'avvio di una stagione che, verso la metà

degli anni settanta, segnerà nel dialogo con Antonello da Messina e la lezione “fiamminga”, filtrata dalle presenze di opere e artisti che dalle Fiandre arrivano a Venezia, la nascita di un suo linguaggio personalissimo che vedrà, a sua volta, con Leonardo, Dürer e Giorgione un colloquio di straordinario impegno e altezza di stile.

Sala 3. La *Pietà* di Palazzo Ducale

Probabilmente eseguita nel 1472 per la cappella di San Nicola in Palazzo Ducale a Venezia, da cui deriva l'impostazione della scena che doveva essere osservata di sotto in su, il *Compianto su Cristo morto* (Venezia, Palazzo Ducale) rappresenta la prima committenza di Giovanni per il palazzo veneziano per eccellenza, sede del Doge e del governo della Serenissima. Se dal 1479 Giambellino sarà impegnato nelle decorazioni della Sala del Maggior Consiglio, quest'opera è già emblematica della particolarissima organizzazione sociale veneziana (in cui si inserisce anche il *corsus honorum* dei Bellini, pittori ufficiali e quindi anche illustratori della storia in cui vuole identificarsi l'oligarchia di Venezia) nei tempi in cui la corte papale conosce un degrado morale tale da far rinascere un'organizzazione tutta locale della vita ecclesiastica. Tutto il senso della *pietas* belliniana è qui espresso in dettagli minimi ma toccanti, come la candela votiva, resa con una ditata applicata sul marmo del sepolcro, che rischiara di tremula luce lo strazio della Madre e di Giovanni a compatire il Figlio di Dio.

Sala 4. Tra pubblico e privato: la grande committenza

Non è solo la dimensione “cristiana” dell'artista che interessa (sebbene all'epoca fosse impossibile sfuggire a quel tipo di soggetti ai quali, peraltro, Bellini applica un suo personale ripensamento che li trasforma facilmente in temi devozionali ma non “devoti” o bigotti), ma anche quella di pittore “laico” o “pubblico”.

Così è da interpretarsi il *Palione del doge Agostino Barbarigo* (Murano, Chiesa di San Pietro Martire), telero votivo commissionato per celebrare l'elezione a doge del nobiluomo veneziano e destinato al suo palazzo. Doge qui presentato, come consuetudine, da San Marco, protettore della Serenissima, alla Madonna con il Bambino benedicente. Posti in una posa che sarà ripresa, a distanza di quasi vent'anni, nella *Sacra Conversazione Dolfìn* (Venezia, Chiesa di San Francesco della Vigna). Si tratta di dipinti che mostrano l'abilità dell'artista di riutilizzare cartoni, quindi motivi iconografici, pur nella varietà tecnica assoluta. È già evidente, infatti, una pennellata che quasi si sfrange, a divenire pura materia, preannunciando la pittura di Tiziano.

E sempre al particolare rapporto Stato-Chiesa è da attribuirsi la committenza di opere commemorative, con funzione chiaramente votiva, a protezione degli affari di stato, quali la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Pietro e Marco che presentano i procuratori veneziani Tommaso Mocenigo, Luca Zeno e Domenico Trevisan* (Baltimora, The Walters Art Museum) destinata agli uffici della ‘Procuratia de Ultra’, deputata al controllo degli affari pubblici dell'area del Canal Grande.

Testimonianze tutte dello stile ufficiale di Bellini, così come la committenza privata è illustrata dalla *Continenza di Scipione* (Washington, National Gallery of Art), tema di alti principi morali e magnanimità, sviluppato in un fregio d'apparenza marmorea di oltre tre metri destinato dal committente Francesco Corner a decoro della parte alta di una camera del suo palazzo, in San Polo a Venezia. Un nuovo confronto tra Bellini e Mantegna, cui Corner aveva commissionato l'opera, rimasta incompiuta alla morte del padovano, accorsa il 13 settembre 1506: se Mantegna imposta l'opera con la solita tensione grafica, in una nitidezza gloriosamente archeologica, simulando figure scolpite in marmo bianco su di un fondo marmo aranciato e un punto di vista spiccatamente dal sotto in su, Giovanni elabora tutto pittoricamente, giocando sulla morbidezza chiaroscurale con cui accordare figure attentamente pausate nello spazio.

Sala 5. *Il Battesimo di Cristo* di Vicenza

A chiusura del primo piano di mostra, la fuga prospettica delle sale delle Scuderie del Quirinale inquadra un'opera che esalta il sublime dialogo tra Giovanni Bellini e i pittori contemporanei che lo considerano maestro sommo: il *Battesimo di Cristo* della chiesa di Santa Corona a Vicenza. È la risposta all'interpretazione del tema data da Cima da Conegliano nella tavola in San Giovanni in Bragora a Venezia. Qui, una perfetta fusione tra figure e natura mostra a qual punto è arrivata, all'aprirsi del Cinquecento, la sua arte. Rispetto a Cima, quella di Bellini è una riflessione sulla simmetria, sull'equilibrio

delle parti, sulla lontananza e distanza di un paesaggio che si fa incombente (domina quasi le figure) e sullo sperdersi della luce nella presenza angelica e questa, a sua volta, nella trasparenza del cielo. Il dipinto è un altro vertice di Bellini, così moderno da apparire opera non di un anziano pittore, ma di un giovane della generazione successiva. Tanto che fin dal 1676 lo scrittore d'arte veneziano Boschini osservava: "L'Altare, che contiene San Giovanni Battista, che battezza Cristo, con diversi Angeli assistenti, è opera di Gio. Bellino, così fresca di colorito, e tenerezza di carne impastata, che pare di mano di Giorgione suo scolare: ma perché vi si vede scritto il nome di Gio. Bellino, così bisogna dire".

Sala 6. *La Resurrezione* di Berlino

È la *Resurrezione* di Berlino (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie), eseguita come pala d'altare per la cappella della famiglia Zorzi nella chiesa veneziana di San Michele in Isola, a far da ponte tra le opere di committenza pubblica e quelle destinate alla devozione privata. Una pala quadrotta in cui vi è uno dei grandi temi di Giovanni Bellini: la narrazione del cielo, la limpidezza della luce chiara e fresca nella mitezza della stagione, che assume il peso e lo status di vera protagonista dell'opera. Tanto da indurre il rapace sull'albero a sinistra, con la sua funerea livrea, a guardar fuori del quadro, simbolo di morte vinta dalla resurrezione di Cristo. Così come le tenebre del peccato si allontanano dal mondo, scacciate dall'alba della redenzione. Mondo naturale e divinità sono qui tanto connessi da non

avvertirsi alcuna perdita di dignità nella corsa dei conigli sul prato, al cospetto di un Dio risorto, o nel pastore che attende alle sue pecore, del tutto ignaro e disinteressato di quanto accade intorno: il senso di verità visiva promana dall'esattezza dei rapporti proporzionali tra figure e ambiente, dalla credibilità di quel succedersi di forre e vallette serpeggianti o dei con vulcanici degli Euganei sullo sfondo. Un'atmosfera che si salda ancora con le suggestioni fiamminghe degli ampi panneggi del Cristo librato nell'alba e in cui già avvertiamo come il linearismo grafico di ascendenza mantegnesca lasci ormai il posto al colore, alla luce. Passo d'avvio verso quel 'tonalismo' che sarà caratteristica essenziale, marchio di fabbrica della pittura veneta del Cinquecento.

A far da corona alla *Resurrezione*, le Madonne di Amsterdam (Rijksmuseum) e Verona (Museo di Castelvecchio) che mostrano nuovamente la formidabile capacità dell'artista di partire dal medesimo disegno per darne poi, pittoricamente, esiti distantiissimi. La *Madonna* di Amsterdam dipende ancora dai modelli di Jacopo Bellini, evidenti in dettagli quali i bordi dorati nelle vesti e nei manti delle figure. Rispetto al padre, Giovanni accentua, però, l'aspetto emotivo, nell'infinita tenerezza del Bambino abbandonato tra le braccia della Madre e nella pensosa preveggenza di lei. Vi è poi l'ambiente: una struggente veduta d'alba in laguna, con le isole e i capanni di canne dei pescatori, i filamenti delle nubi, le chiazze colorate del sole riflesso. Da qui parte la *Madonna* di Verona, ammodernata allo stile del momento in cui è stata eseguita: Giovanni alza il parapetto e abolisce ogni veduta, così che le due figure siano avvol-

te dalla luminosità del cielo, in uno spazio indefinito. Il fedele si può, allora, concentrare sul muto colloquio tra Madre e Figlio, sul loro dialogo mistico, già a conoscenza di quanto dovrà accadere.

Infine *Santa Giustina* (Milano, Museo Bagatti Valsecchi), patrona della città di Padova, un'altra figura morbida-mente tornita nella trasparenza di una luce che le dona un'aura di serena classicità, memore di una statua acefala di *Atena* oggi al Museo Archeologico di Venezia.

Sala 7. I fondi scuri

Quattro opere a emergere da un fondo scuro, omogeneo, indefinito: ogni elemento di decoro viene eliminato, in modo che l'attenzione del fedele possa concentrarsi solo sulla composizione, in un interesse per il rapporto tra luce e ombra che preannuncia i celebri notturni secenteschi.

Se nella *Presentazione di Gesù al Tempio* (Venezia, Fondazione Querini Stampalia) è di nuovo un confronto con Mantegna (di cui Bellini replica testualmente la tela, oggi a Berlino, nel gruppo centrale, inserendo poi una serie di personaggi laterali in tacito dialogo di sguardi), in opere quali il *Cristo morto con quattro angeli* (Rimini, Musei Comunali) tutto è orientato alla meditazione (con il dolore quasi incredulo degli angeli) più che a una riflessione sulla drammaticità del sacrificio. Ecco, allora, accanto al putto che muto osserva, le braccia conserte, l'angelo nascosto che sorregge il corpo senza vita, le gambe piegate a creare ritmicamente un perfetto poligono vivo con il braccio destro di un Cristo dal volto

pallidamente acceso dal chiarore della veste dell'angelo. Ogni ostacolo tra il fedele che osserva e il Salvatore è qui eliminato, con l'espedito delle gambe poste al di fuori del sarcofago, direttamente nello spazio dello spettatore. La regia cromatica, magistrale, è giocata su pochissimi toni: gli incarnati rosati, le vesti pigmentate d'oro, bruno e cremisi e le piume delle ali messe in risalto dalla tangenza della luce, giocata su radi passaggi tonali e chiaroscurali a definire verità anatomiche dei corpi, larghezza di piani e il vigore nel taglio dei volti. Qui si preannunciano capolavori come il *Compianto sul Cristo morto* (Firenze, Galleria degli Uffizi) una tavola incompiuta, ferma a quell'elaborazione grafica che Bellini strutturava sotto ogni dipinto, prima di coprirlo e velarlo con il colore.

Nella *Sacra conversazione Renier*, (Venezia, Gallerie dell'Accademia) il riconoscimento delle due sante avviene solo per l'aspetto fisico: gli attributi consueti sono assenti. Viene così mostrato un gruppo sacro (presago dello sfumato leonardesco) che segna la nascita della Sacra Conversazione a mezzo busto: sarà questa iconografia, poi ambientata in un paesaggio, ad aprire allo straordinario successo del tema nel primo quarto del Cinquecento.

Sala 8. Tra Madonne e allegorie

Nell'immaginario popolare, il nome di Giovanni Bellini si associa a quello del più noto e amato pittore di Madonne fra tutti. Dell'artista che per tutta la vita investigò, con intelligentissime variazioni, il tema dell'amore tra Madre

e Figlio in modo straordinariamente spirituale: e non v'è dubbio che l'argomento sia di grande fascino. Tanto che l'avvio della carriera del pittore – cardine imprescindibile su cui strutturare lo sviluppo di tanta parte della pittura italiana del Quattrocento – può essere ricostruito su basi squisitamente filologiche proprio da una Madonna, la più antica opera datata rimastaci: la *Madonna degli Alberetti*, segnata 1487 (Venezia, Gallerie dell'Accademia), quando l'artista era quasi cinquantenne.

In mostra, il tema è narrato da alcuni tra gli esempi più alti, prototipi a volte per decine e decine di copie eseguite poi dalla bottega. Ecco, allora, capolavori come la sublime *Madonna dei cherubini rossi* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), ove il basso orizzonte consente a Giovanni di descrivere un cielo mutevole, trascolorante nelle diverse ore del giorno. La stessa capacità di osservazione si fa quasi scienza nel movimento del terreno miracolosamente enfatizzato dai venti temporaleschi che sferzano i declivi nel *Crocifisso con cimitero ebraico* (Prato, Cariprato), tagliato su di un erbario rinascimentale ricco di oltre trenta specie botaniche perfettamente rese in punta di pennello. Tutte piante associabili al sacrificio divino ricordato nella Gerusalemme celeste riconoscibile sullo sfondo: un insieme di monumenti che vanno dal San Ciriaco di Ancona al Duomo e alla Torre di Piazza di Vicenza.

Ancora criptica rimane, invece, la poesia dell'*Allegoria sacra* (Firenze, Galleria degli Uffizi), una delle tavole più studiate e affascinanti del Rinascimento italiano.

Sala 9. La sacralità della natura

Siamo ormai al passaggio del secolo: la modernità della visione di Bellini ci appare chiara. È lui l'artefice della luce moderna, colui che ha saputo vivificare uomo e natura, architetture e figure, terre, acque, cieli d'alba e tramonti, vestendo la varietà del visibile di una nuova vastità di tinte in sereno accordo, sempre attraverso la luce. Come leggere altrimenti quell'immota icona che è il *Cristo risorto benedicente* (Forth Worth, Texas, Kimbell Art Museum) posto in un campo visivo strutturato sull'armonioso rapporto tra il Figlio di Dio e lo spazio naturale. L'animato paesaggio è un contrappunto imprescindibile, in una regia cromatica intessuta di richiami alla resurrezione con l'aria accesa dai primi bagliori del sole che sorge dietro i monti, imbevendo la cortina di nubi sul basso orizzonte e cominciando a rischiarare le rocche sulle vette più alte. Mentre ancora è in ombra il paese, distinto dall'alto campanile della campagna veneta (con le pie donne che lemmi raggiungono il sepolcro percorrendo un paesaggio rustico e lirico al tempo stesso), l'intorpidito pastore che si attarda con il gregge, sfumato nel paesaggio con un tocco del polpastrello – e Cristo non è forse il buon pastore? – mentre una coppia di conigli, emblema d'amore e rinascita nel giocoso atteggiarsi, fa da contraltare alla solitaria gazza sull'ormai rinsecchito albero. È la poesia delle *Madonne* di Detroit (The Detroit Institute of Arts), Milano (Pinacoteca di Brera), Roma (Roma, Museo e Galleria Borghese), delle smaltate cromie della *Sacra Conversazione Giovanelli* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) nel nuovo formato

orizzontale a dar maggior agio a figure integrate in un aereo paesaggio marino che non è più solo fondale ma protagonista.

Sala 10. La nascita della pittura moderna

Un nuovo principio: se le versioni del *Cristo portacroce* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum - Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi) presentate sulla parete di sinistra evidenziano lo strettissimo dialogo con la pittura di Giorgione – tanto da essere state a lungo attribuite al maestro di Castelfranco – l'ultimo telerò di Bellini, l'*Ebrezza di Noè* (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie) è un dipinto singolarissimo, “la prima opera della pittura moderna”, nelle parole di Longhi. Le quattro figure occupano con fatica lo spazio, sconvolgono gli schemi tradizionali: è già così moderno da aver avuto attribuzioni a Lotto e a Tiziano. E ciò in virtù della sregolatezza d'impaginazione e di fuoco che ci porta a un passo dai protagonisti, proposti in grande scala, affacciati sul primo piano: il vecchio Noè scompostamente crollato per aver quasi vuotato la ciotola di robusto vin nero senza conoscerne gli immancabili effetti; Cam, figlio degenerare, che guarda e deride la nudità del padre; Sem e Jafet, figli rispettosi che, chiamati dal fratello a condividere lo scherno, distolgono invece lo sguardo e ricoprono alla meglio il padre/patriarca mancato al suo ruolo e alla sua dignità. Una derisione dal significato amaro: sfruttando la consolidata metafora della famiglia come immagine della società e dello stato, condanna la diffamazione dell'ignorante e del superbo

nei confronti del giusto e del sapiente, l'oltraggio del cattivo suddito nei confronti dell'autorità. Di qui la centralità di Cam, del suo indimenticabile ghigno. Possiamo leggere l'opera anche come l'amara riflessione sulle sorti della città, indebolita dalla crisi del governo e della giustizia e minacciata dalla discordia familiare e civile. Un capolavoro che dipende dall'elaborazione dei generi tradizionali e prediletti, ma in forma improvvisamente e quasi sfacciatamente libera, incondizionata, come accade talvolta nelle grandi vecchie al momento del confronto con le nuove gioventù. Sarà anche il caso di Michelangelo.

E qui si accomiata Giovanni Bellini, senza un testamento scritto, solo con un lascito di sovrumana ricchezza. "Se intese questa matina esser morto Zuan Belin optimo pytor, havia anni... la cui fama è nota per il mondo et cussì vecchio come l'era, dipendeva per excellentia", scrive nel suo *Diario* il veneziano Marin Sanudo: è il 29 novembre 1516. L'anno dell'*Utopia* di Tommaso Moro e dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto: gli avvisi di una modernità da cui fuggire coltivando illusioni.

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana



Comune di Roma
Assessorato alle Politiche Culturali

azienda speciale
PALAEXPO



REGIONE LAZIO



FONDAZIONE ROMA

Zètema
progetto cultura

main sponsor



UniCredit Banca di Roma



BANCHE TESORIERE DEL COMUNE DI ROMA

sponsor



vodafone

con la
collaborazione di



sponsor tecnici



NETTUS HOTELS

la Repubblica



vettura ufficiale



in copertina: Giovanni Bellini, *Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare, 1470 circa,
Venezia, Fondazione Querini Stampalia